

Bartóks Anmerkungen zur Erstausgabe

9 Die rhythmische Spannung der Vorhaltnoten soll durch irgendeine energische Bewegung (z. B. Stampfen mit dem FuÙe) an der entsprechenden, durch die zwischen den zwei Systemen angebrachten Rhythmuszeichen bezeichneten Stelle unterstrichen werden.

10 Die Vorzeichnung ist As!

14 Um auf die Ausdrucksfähigkeit der Musik – ganz im Gegensatz zur modischen Nachkriegsauffassung – hinzuweisen, haben wir „fragende“ und „antwortende“ Verszeilen unter die entsprechenden fragenden und antwortenden Melodieteile gesetzt. Es ist anzuraten, dieses Stück vor dem Einstudieren durch 2 Schüler (oder Schülergruppen) als Wechselgesang singen zu lassen.

[22 Imitation: Die zweite Stimme beginnt später und ähnelt der ersten Stimme.]*)

[23, 25 Umkehrung: Die (zwei) Stimmen sind vertauscht, sodass die obere Stimme zur unteren wird und umgekehrt. (T. 1, 2, 3 und 7, 8, 9 in Nr. 23 weisen die normale Lage auf, die übrigen Takte die Umkehrung.)]

25 Die Vorzeichnung in Nr. 25 ist Cis!

[28 Kanon: Es werden zwei gleiche Stimmen eingeführt, von denen eine später beginnt als die andere. Zwischen den Stimmen ist jedes Intervall möglich. In Nr. 28 ist es eine Oktave, daher der Titel „Kanon in der Oktave“.]

[29 Gespiegelte Imitation: Die Melodielinie der imitierenden (tieferen) Stimme bewegt sich in entgegengesetzter Richtung zur Melodie der oberen Stimme.]

[30 Siehe Anmerkung zu Nr. 28. Das Intervall zwischen den beiden Stimmen ist hier eine Quinte.]

[32 Im dorischen Modus: eine der sogenannten Kirchentonarten. Beginnend vom Grundton D haben die einzelnen

Tonschritte keine Vorzeichen (es werden nur weiÙe Tasten verwendet). Von Grundton C aus begonnen sähe die dorische Tonleiter so aus:



Es handelt sich daher um eine Molltonleiter (kleine Terz) mit einer großen Sexte und einer kleinen Septime. Diese und die weiteren Kirchentonarten waren im Mittelalter gebräuchlich, bis etwa zum 17. Jahrhundert. Doch seit J. S. Bach wurden sie in der Kunstmusik durch die Dur- und Molltonleiter ersetzt. Dennoch finden sie – neben vielen anderen unbenannten Tonleitern – in der Volksmusik Osteuropas (Ungarn, Rumänien, Jugoslawien etc.) und Asiens noch reichliche Verwendung und sind alles andere als überholt.]

[34 Im phrygischen Modus: eine der Kirchentonarten, beginnend mit E als Grundton und mit sieben Tonschritten ohne Vorzeichen (eine Molltonleiter mit kleiner Sekunde, Sexte und Septime).]

[36 Siehe Anmerkung zu Nr. 28. Der Kanon ist „frei“, wenn die zweite Stimme geringfügig von der ersten abweicht.]

[37 Im lydischen Modus: eine weitere Kirchentonart, beginnend mit F als Grundton und mit sieben Tonschritten ohne Vorzeichen; eine Durtonleiter mit erhöhter Quart. Dieses Intervall ist so charakteristisch für diese Tonleiter, dass auch eine Melodie, die nur die ersten fünf Tonschritte verwendet (wie Nr. 37), als „lydisch“ bezeichnet werden kann.]

43 Nach der, auch allein spielbaren, Fassung a) kommt eine dazu gehörige zweite Klavierstimme, ungefähr von demselben Schwierigkeitsgrad.

44 Auch ohne die zweite Klavierstimme spielbar.

[48 Im mixolydischen Modus: eine Kirchentonart mit G als Grundton und mit sieben Tonschritten ohne Vorzeichen.]

55 Auch ohne die zweite Klavierstimme spielbar. [Siehe auch Anmerkung zu Nr. 37.]

[61 Pentatonisch: Die wissenschaftliche Bezeichnung ist „halbtonlos-pentatonisch“, d. h., eine Tonleiter von fünf Tonschritten ohne Halbtonschritte bzw. eine Molltonleiter, in der die zweite und sechste Stufe fehlen. Sie war in der alten einstimmigen Musik der christlichen Kirche sehr gebräuchlich und ist heute noch in drei Zentren lebendig: bei den Indianern Amerikas, den Schwarzafrikanern und in Zentralasien (dies ist das wichtigste Zentrum). Jedes dieser Zentren erschuf unterschiedliche Melodietypen auf derselben Basis. Das zentralasiatische Zentrum dehnte seinen Einfluss nach Westen bis nach Ungarn aus, nach Osten zu den Chinesen und nach Süden zu den Türken. Nr. 61 ist charakteristisch für den zentralasiatischen Stil.]

64 Fassung b) ist eine Verengung in's Chromatische der Fassung a).

65 Siehe die entsprechende Bemerkung im Vorwort. Das Stück kann auch ohne Gesang, als rein instrumentales Stück gespielt werden

a) auf einem Klavier: die linke Hand spielt die untere Zeile der Begleitung, die rechte Hand spielt die Melodie; in den 4 letzten Takten soll die rechte Hand die obere Zeile der Begleitung weiterspielen;

b) auf zwei Klavieren: der eine Spieler spielt die Begleitung in der Originalform, der zweite die Melodie in Oberoktavenverdoppelung.

*) Die Anmerkungen in [] fehlen in Bartóks deutscher Textvorlage und wurden für die vorliegende Edition anhand der originalen englischen Anmerkungen ergänzt.

Bartók's notes for the first edition

9 *The rhythmic feeling of the suspensions should be emphasised by some energetic movement such as tapping with the foot in the respective places which are marked by rhythm signatures between the staves.*

10 *The signature is $A\flat$.*

14 *In order to emphasise the ability of expression of music – contrary to the opinion of post-war years – interrogatory and answering verses have been put to the respective sections of the melody. It is recommended that the piece be sung by two pupils (or two groups of pupils) alternatively before practising it.*

22 *Imitation: the second voice commences later and is similar to the first voice.*

23, 25 *Inversion: the position of the (two) voices is so changed that the upper voice becomes the lower and vice versa. (In No. 23 bars 1, 2, 3 and 7, 8, 9 show the original position, the remaining bars show the inversion.)*

In No. 25 the signature is $C\sharp$.

28 *Canon: two equal voices are introduced so that one commences later than the other. There can be any interval between the voices. In No. 28 it is an octave, hence the title "Canon at the Octave."*

29 *Imitation reflected: the melodic line of the imitating (lower) voice runs in the contrary direction to that of the upper voice.*

30 *See note to No. 28. The interval of the two voices is here a fifth.*

32 *Dorian Mode: one of the so-called ecclesiastical modes. Beginning on D as principal tone the degrees of this scale have no accidentals (there are white keys only). Built from C as principal tone the scale should read as follows:*



Therefore, it is a minor (minor third) scale with a major sixth and a minor seventh. This and the following ecclesiastical modes were used in the middle ages until about the 17th century but, since J. S. Bach, they have been replaced in the art music by the major and minor scales. However, besides many other unnamed scales, they are still flourishing in the folk music of Eastern Europe (Hungary, Rumania, Yugoslavia, etc.), and Asia and are not at all antiquated.

34 *Phrygian Mode: one of the ecclesiastical modes beginning on E as principal tone with seven degrees without accidentals (a minor scale with a minor second, sixth and seventh).*

36 *See note for No. 28. The canon is "free" if the second voice deviates inconsiderably from the first.*

37 *Lydian Mode: another ecclesiastical mode beginning on F as principal tone with seven degrees without accidentals, a major scale with augmented fourth. This interval is so characteristic in this scale that a melody based on the five first degrees only (as No. 37) may be called "Lydian."*

43 *After the solo version "a" has been played, the second piano part of the*

same grade of difficulty which is provided may be added.

44 *Can be played without the second piano part.*

48 *Mixolydian Mode: an ecclesiastical mode with G as principal tone and seven degrees without accidentals.*

55 *See notes for Nos. 37 and 44.*

61 *Pentatonic: the scientific name is "anhemitone-pentatonic," that means a scale of five degrees without any semitone, or a minor scale where the second and the sixth are missing. It was used frequently in the old Christian monodic ecclesiastical music and is still living in three centres: with the American Indians, with the African Negroes, and in Central Asia – which is the most important one.*

Each of these centres built different melodic types upon the same basis.

The Central Asian centre spread its influence as far west as the Hungarians, eastwards to the Chinese and southwards to the Turks. The character of No. 61 resembles the Central Asian type.

64 *Version "b" is a chromatic compression of version "a."*

65 *Referring to the notes in the preface the piece can be played without voice as follows:*

a) *on one piano: the left hand plays the lower line of the accompaniment, the right hand plays the melody. In the last four bars the right hand continues to play the upper line of the accompaniment.*

b) *on two pianos: one player plays the accompaniment in its original form, the other one plays the melody by doubling the upper octave.*

Notes de Bartók pour la première édition

9 La tension rythmique des suspensions doit être soulignée par un geste énergique (p. e. par un piétinement) à la place respective qui est marquée entre les deux portées par un signe de rythme.

10 La signature est Lab .

14 Pour faire ressortir la capacité d'expression de la musique – contraire à l'opinion en vogue après la guerre – nous avons mis des vers interrogatifs et répondants au-dessous des mélodies respectives. Nous recommandons de faire chanter ce morceau par deux élèves (ou par deux groupes d'élèves) avant de le travailler.

22 Imitation: la deuxième voix commence plus tard et est semblable à la première.

23, 25 Inversion: la position des (deux) voix est altérée de sorte que la voix supérieure devient l'inférieure et vice versa. Les mesures 1, 2, 3 et 7, 8, 9 de N° 23 montrent la position originale, les autres mesures l'inversion. La signature du N° 25 est $Ut\sharp$.

28 Canon: deux voix identiques sont introduites de sorte que l'une commence plus tard que l'autre. L'intervalle des deux voix peut être quelconque, dans cette pièce c'est une octave, ce qui explique le titre.

29 Imitation et réflexion: la ligne mélodique de la voix imitatrice (voix inférieure) est opposée à celle de la voix supérieure.

30 Voir la note pour N° 28. L'intervalle des deux voix est une quinte.

32 Mode dorien: un des modes ecclésiastiques. L'échelle commence par

Ré comme ton principal et n'a pas d'accidents (elle a des touches blanches seulement). Mais commencée par Ut l'échelle serait comme suit:



c'est à dire, une échelle mineure (tierce mineure) avec une sixte majeure et une septième mineure. Celle-ci comme les autres échelles ecclésiastiques étaient en usage fréquent au moyen-âge jusqu'au 17^e siècle environ. Depuis J. S. Bach elles furent remplacées dans la musique artistique par les échelles majeures et mineures. Pourtant elles fleurissent encore (à côté de nombreuses sans nomenclature) dans la musique de l'Europe orientale (dans la musique hongroise, roumaine, yougoslave, etc.) et de l'Asie et ne sont pas du tout vieilles.

34 Mode phrygien: un autre mode ecclésiastique commençant par Mi comme ton principal avec sept degrés sans accidents, c'est à dire une échelle mineure avec une seconde, sixte et septième mineure.

36 Voir la note pour N° 28. Le canon est «libre» si la deuxième voix est considérablement différente de la première.

37 Mode lydien: une échelle ecclésiastique commençant par Fa comme ton principal avec 7 degrés sans accidents, c'est à dire une échelle majeure avec une quarte augmentée. Cet intervalle est tellement caractéristique pour cette échelle qu'une mélodie sur les cinq premiers degrés seulement (comme N° 37) peut être appelée «lydien».

43 Après avoir travaillé la version «a» qui peut être jouée pour piano seul, la partie de deuxième piano du

même degré de difficulté peut être ajoutée.

44 Peut être joué aussi pour piano seul.

48 Mode mixolydien: échelle ecclésiastique commençant par Sol comme ton principal et contenant 7 degrés sans accidents.

55 Voir note pour N° 37. Le morceau peut être joué aussi pour piano seul.

61 Pentatonique: le nom scientifique est «anhémitonique-pentatonique», c'est à dire une échelle de cinq degrés sans intervalle de demi-ton, alors une échelle mineure sans seconde et sixte. En usage fréquent dans l'ancienne musique ecclésiastique chrétienne monodique, elle est encore vivante dans trois centres: chez les indiens américains, chez les nègres africains, dans l'Asie Centrale qui est le territoire le plus important. Chacun de ces centres a créé des types mélodiques différents sur la base commune. Le centre asiatique a étendu son influence à l'est jusqu'aux hongrois, à l'ouest aux chinois, au sud aux turcs. Le caractère de N° 61 est celui des mélodies asiatiques.

64 Version «b» est un rétrécissement chromatique de la version «a».

65 Voir la remarque respective dans la préface. Le morceau peut être joué même sans chant, comme pièce purement instrumentale:

a) pour piano seul: la main gauche joue la ligne inférieure de l'accompagnement, la main droite joue la mélodie; dans les dernières quatre mesures la main droite continue la ligne supérieure de l'accompagnement.

b) pour deux pianos: un exécutant joue l'accompagnement original, l'autre la mélodie en doublant les octaves supérieures.

Bemerkungen

Quellen

- D** Entwurf. Enthält 139 von 153 Stücken (darunter Reinschriften von Nr. 102, 134/3, 147; es fehlen Nr. 21, 31, 73, 81, 95–96, 98, 104b, 113, 115, 123b, 127–128, 134/1–2, 135, 137, 145b, 152) sowie Übungen Nr. 3–4, 6, 8, 12 und 26. Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók, Depositum Peter Bartók, Signatur 59PFC1 (Photokopie: BBA). 49 Seiten.
- D_{PB}** Für Peter Bartóks Klavierstunden verwendeter Entwurf. Enthält Nr. 18–21, 31 und ein unveröffentlichtes Stück. BBA, Signatur BAN 6609. 14 Seiten. Siehe Frontispiz.
- A** Autographie Reinschrift auf Lichtpauspapier. Enthält 131 von 153 Stücken (es fehlen 21 Stücke, die in A_{FC} enthalten sind, sowie Nr. 102 und 134/3) sowie Übungen Nr. 1–2 und 6–33. Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók, Depositum Peter Bartók, Signatur 59PID1–ID2 (Photokopie: BBA). 74 + 8 Seiten.
- A_{FC}** Autographie Reinschrift von 21 Stücken (Nr. 1–10, 13–17, 26–29, 38–39) und den Übungen Nr. 3–5. Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók, Depositum Peter Bartók, Signatur 59PFC1 (Photokopie: BBA). 7 Seiten.
- AP_B** Bartóks eigener, unvollständiger Abzug von A (S. 13–29, 33–60, 63, 65, 67 f.). Enthält 91 Stücke (Nr. 11–12, 18–25, 30–31, 40–44, 49–50, 52, 54–56, 61, 64b, 65–67, 69, 72–77, 79–80, 82–83, 85, 88–89, 91–94, 95b fragmentarisch, 98–100, 103, 108–114, 116–118, 120, 122–127, 128 fragmentarisch, 129–133, 136–144, 146, 1. Fassung 147, 148–153) und die Übung Nr. 12. Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók, Depositum Peter Bartók, Signatur 59PFC1 (Photokopie: BBA). 49 Seiten.
- AP_{PB}** Unvollständiger Abzug von A (S. 1–24, 29–32, 72–74), vor allem für Peter Bartóks Klavierstunden verwendet. Enthält 49 Stücke (Nr. 32–37, 46–48, 51, 53, 57–60, 62–63, 64a, 70–71, 78, 81, 84, 86–87, 90–92, 94, 100–101, 103, 105–106, 108, 110–111, 114, 122, 124–125, 132–133, 136–137, 140 fragmentarisch, 144–145, 1. Fassung 147), den zweiten Klavierpart für Nr. 43a, 44, 55 und 68 sowie 21 Übungen (Nr. 1–2, 6–10, 11a, 11b fragmentarisch, 13–18, 21, 23–24, 27–30). Budapest, Sammlung Gábor Vásárhelyi, Signatur BHadd 95 (Photokopie: BBA). 31 Seiten.
- AP_{B&H}** Unvollständiger Abzug von A (S. 1–8, 13–32, 37–59) für Boosey & Hawkes. Enthält 90 Stücke (Nr. 11–12, 21–25, 31–37, 41, 43–44, 46–53, 55–57, 58 fragmentarisch, 59–61, 63–64, 66–67, 70, 74, 76–77, 79–80, 82, 84, 86, 88–89, 91–94, 99–100, 103, 106, 108–112, 114, 116–118, 120, 122–125, 129–133, 136–145, 1. Fassung 147 mit autographen Korrekturen, 148–151, 153). Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók, Depositum Peter Bartók, Signatur 59PFC3 (Photokopie: BBA). 51 Seiten.
- EC** Stichvorlage. Besteht aus einem kompletten Abzug von A, einer auf A_{FC} basierenden Reinschrift von 21 Stücken durch Ditta Pásztor-Bartók und zwei von Jenő Deutsch notierten Stücken (Nr. 102, 134/3). Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók, Depositum Peter Bartók, Signatur 59PFC4 (Photokopie: BBA).
- E_{UK}** Englische Erstausgabe in 6 Bänden. London, Boosey & Hawkes, Plattennummern (Bd. I–VI) „H. 15196“, „H. 15197“, „H. 15192“, „H. 15191“, „H. 15189“, „H. 15187“, erschienen 1940. Umschlag: *BÉLA BARTÓK | MIKROKOSMOS | PIANO SOLO | VOL. I[–VI] | BOOSEY & HAWKES, LTD., | LONDON*. Titel: *Béla Bartók | Mikrokosmos | Progressive Piano Pieces | Pièces de piano progressives | Zongoramuzsika a kezdet legkezdetétől | Vol. I[–VI] | Piano Solo | PRICE 3/6 [für Bd. I–III; für Bd. IV–VI: 5/-] NET. | WIN-THROP ROGERS EDITION*. Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 2182 (Z. 30.247).
- E_{USA1}** Amerikanische Erstausgabe in 6 Bänden. New York, Boosey & Hawkes, erschienen 1940. Plattennummern wie bei E_{UK}. Umschlag: [oben rechts:] *Volume I[–VI]* | [Mitte:] *BÉLA BARTÓK | Mikrokosmos* | [Zeichnung: stilisierter Konzertflügel] | *153 PROGRESSIVE PIANO PIECES | IN SIX VOLUMES | BOOSEY & HAWKES Inc. Titel: Béla Bartók | Mikrokosmos | Progressive Piano Pieces | Pièces de piano progressives | Zongoramuzsika a kezdet legkezdetétől | Vol. I[–VI] | Piano Solo | \$1.00 [für Bd. I–II; für Bd. III–IV: 1.25; für Bd. V–VI: 1.50] | Sole Selling Agents | BOOSEY HAWKES BELWIN, Inc. New York, U. S. A | [...] | Printed in U. S. A*. Verwendetes Exemplar (für Bd. I kein Exemplar vorhanden): Bd. II–IV, VI: BBA, Signatur BAN 31 (Z. 13), BAN 2612 (Z. 30.325), BAN 2613 (Z. 30.326), BAN 2614 (Z. 30.324); Bd. V: Budapest, Franz Liszt Musikakademie, Zentralbibliothek (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Központi Könyvtár), Signatur Z. 22.424/V. Bd. VI von E_{USA1}, Jenő Deutsch gewidmet, mit einigen Korrekturen Bartóks. BBA, Signatur BAN 182.
- E_{ID}**

- E_B Bartóks Handexemplar von E_{USA1}, nur Bd. III und VI erhalten, mit einigen Korrekturen und Eintragungen für eigene Aufführungen sowie Material zu den *Sieben Stücken aus Mikrokosmos* für zwei Klaviere. Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Béla Bartók, Depositum Peter Bartók, Signatur 59PFC2 (Photokopie: BBA).
- E_{USA2} Etwas späterer Nachdruck von E_{USA1}, enthält einige vermutlich autorisierte Korrekturen. Bd. I–II: unten auf der Titelseite *Litho'd in U. S. A.* statt *Printed in U. S. A.* Verwendetes Exemplar: BBA, Signatur BAN 5706/a–c, 5708/a, 5711/a–b.
- Rec-B₁ Bartóks Aufnahme von Nr. 124 und 146 im Abbey Road Studio in London am 5. Februar 1937; 1938 erschienen. 1991 von Hungaroton in der Sammlung *Bartók at the Piano 1920–1945* (HCD 12326–31) auf CD veröffentlicht.
- Rec-B₂ Privater Mitschnitt von Bartóks Aufführung der Nr. 109, 138 und 148, die am 13. Januar 1939 vom Ungarischen Rundfunk, Budapest, ausgestrahlt wurde. 1995 von Hungaroton in der Sammlung *Bartók Recordings from Private Collections* (HCD 12334–37) auf CD veröffentlicht.
- Rec-B₃ Bartóks Aufnahme von 32 Stücken (Nr. 94, 97, 100, 108–109, 113–114, 116, 118, 120, 125–126, 128–131, 133, 136, 138–144, 147–153) in den Columbia-Tonstudios in New York im April/Mai 1940, ca. 1941 erschienen. 1991 von Hungaroton in der Sammlung *Bartók at the Piano 1920–1945* (HCD 12326–31) auf CD veröffentlicht.

Zur Edition

Bis 1938 skizzierte Bartók Stücke zunächst auf herkömmlichem Notenpapier (D) und erstellte dann Reinschriften auf Lichtpauspapier (A), von dem mehrere Abzüge genommen wurden (AP_B, AP_{PB}, AP_{B&H} und ein großer Teil von EC). Der

Inhalt von AP_B, AP_{B&H} und EC unterscheidet sich erheblich, der Notentext der Einzelstücke ist jedoch meist in allen drei Quellen identisch, da sie vermutlich gleichzeitig korrigiert wurden (spätestens bevor Bartók AP_{B&H} im Juni 1939 dem Verleger vorlegte). AP_B unterscheidet sich bisweilen von EC, möglicherweise weil Bartók während der Überprüfung der Korrekturabzüge für die Erstausgabe weitere Änderungen darin notierte; außerdem nahm er in AP_B einige zusätzliche Eintragungen für seine eigenen Aufführungen vor. Für seine im April/Mai 1940 in New York entstandene Aufnahme (Rec-B₃) verwendete Bartók vermutlich eher AP_B als sein eigenes Exemplar der Erstausgabe (E_B). In der letzten Kompositionsphase 1939 erstellte Bartók Reinschriften der leichtesten Stücke auf herkömmlichem Notenpapier (A_{FC}) statt auf Lichtpauspapier und bat seine Frau Ditta Pásztory-Bartók, eine weitere Abschrift zu erstellen, die nun zu EC gehört.

Die englische Erstausgabe (E_{UK}) wurde auf der Basis der Stichvorlage (EC) erstellt und zwischen Januar und Februar 1940 von Bartók geprüft. Da keine weitere revidierte Ausgabe vorbereitet wurde, ist E_{UK} als Hauptquelle zu betrachten. Aus den im *Vorwort* dargelegten Gründen wurde die amerikanische Erstausgabe (E_{USA}) nur als Vergleichsquelle herangezogen. Außerdem wurde für die genaue Platzierung der Vortragsanweisungen (Dynamik, Pedalzeichen und Tempobezeichnungen) EC berücksichtigt, da sie die Absichten des Komponisten getreuer wiedergibt. Einige in AP_B und A enthaltene Textvarianten wurden in den Haupttext übernommen, wenn sie die Vorstellungen des Komponisten präziser wiedergeben schienen. Nähere Angaben, darunter eine kritische Bewertung der Quellen und ein detaillierter Bericht zur schrittweisen Formierung des Notentexts, finden sich in Bd. 41 der *Kritischen Gesamtausgabe Béla Bartók* (in Vorbereitung). Runde Klammern entstammen der Erstausgabe. Eckige Klammern kennzeichnen Ergänzungen des Herausgebers; nur hinzugefügte Vorzeichen erscheinen in Kleinstich.

Aufführungspraktische Hinweise Fingersatz

Eines der bezeichnendsten Merkmale des *Mikrokosmos* ist die Tatsache, dass eine ganze Reihe von Stücken im Wesentlichen auf Pentachorden (Fünftönenreihen) basiert: So brauchen Anfänger nicht die Handposition zu ändern und müssen sich nicht um Fingersatz kümmern, sondern können sich auf andere musikalische und technische Probleme konzentrieren. Eine Veränderung der Handposition ist in den Bd. I–II sehr selten vorgesehen (vgl. etwa Nr. 13 *Positionsänderung*, Nr. 15 *Dorflied* usw.), auch der Fingerwechsel bei Noten- oder Motivwiederholungen – den Bartók in seinem anderen Lehrwerk *Für Kinder* aus musikalischen Gründen häufig vorschreibt – ist hier nur ausnahmsweise zu finden (vgl. Nr. 45).

Bartók versah sämtliche Stücke mit detailliertem Fingersatz. In der vorliegenden Edition wurde dieser nur dort ergänzt, wo eine entsprechende Angabe zur anzunehmenden Änderung der Handposition fehlte (Nr. 31) oder um auf einen naheliegenden, aber von einer analogen Stelle abweichenden Fingersatz hinzuweisen (Nr. 62).

Tempo und Spieldauer

Aus pädagogischen Gründen führt Bartók die verschiedenen Elemente der Notation erst allmählich ein; so erscheint erst in Nr. 30 eine italienische Tempoangabe. Daher tilgte der Komponist auch die zunächst in der autographen Reinschrift für Nr. 11–12 und 21–25 festgehaltenen Tempobezeichnungen. In der vorliegenden Edition geben wir diese jedoch in Fußnoten wieder, da sie für das Verständnis von Bartóks ursprünglichem Konzept von Interesse sind.

Zu Tempo und Spieldauer sei hier an Bartóks eigene Aussage erinnert, dass die Zeitangaben „nach einer Aufführung notiert“ wurden und ebenso wie die Metronomangaben „nur Orientierungsvorschläge für den Interpreten“ darstellen („Anmerkung“ zum Klavierauszug des Violinkonzerts, 1941 erschienen).

Aufführungspraxis

Bartók hat keines der Stücke der ersten beiden Bände aufgenommen und nur einige davon, meist in seinen mit konzertmäßigen Aufführungen verknüpften Vorlesungen, in den USA öffentlich vorgetragen: Nr. 40–42, 52–53, 55, 62.

Trennzeichen

In seiner ausdifferenzierten Notation unterschied Bartók zwei Trennzeichen (Brief an Erwin Stein, Lektor bei Boosey & Hawkes, vom 7. Dezember 1939): „⁹ (*Komma*) bedeutet nicht nur eine Unterbrechung, sondern auch eine zusätzliche Pause (*Luftpause*); | bedeutet nur eine Unterbrechung (Trennung des Klangs) ohne zusätzliche Pause.“

Kleine Akkoladen vor den Stücken

In den ersten beiden Bänden steht vor vielen Stücken eine verkleinerte Akkolade, deren Funktion jeweils unterschiedlich sein kann. Manche zeigen lediglich die Positionen der Hand und die Tonhöhen der im Stück verwendeten Fünffonreihe(n) an (z. B. bei Nr. 1), andere – die auf einer Ganzen Note enden – scheinen als eine Art kurze Vorbereitungsübung gedacht zu sein (z. B. bei Nr. 4). Vor den leichten Stücken stehen Angaben im Oktav-Unisono, bei den anspruchsvolleren Stücken wie Nr. 32 und 41 sind sie etwas mehr ausgearbeitet und dienen wohl zur Erläuterung der im Stück verwendeten Tonleitern.

Budapest, Herbst 2017

Yusuke Nakahara

Comments

Sources

- D** Draft containing 139 of 153 pieces (including fair copies of nos. 102, 134/3, 147; absent are nos. 21, 31, 73, 81, 95–96, 98, 104b, 113, 115, 123b, 127–128, 134/1–2, 135, 137, 145b, 152) and exercises nos. 3–4, 6, 8, 12, 26. Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection, deposit from Peter Bartók, shelfmark 59PS1 (photocopy in Budapest, Bartók Archives, Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences; hereafter abbreviated as BBA). 90 pages.
- D_{PB}** Draft used for Peter Bartók's piano lessons, containing nos. 18–21, 31, and an unpublished piece. BBA, shelfmark BAN 6609. 14 pages. See frontispiece.
- A** Autograph fair copy on transparency, 131 of 153 pieces (absent are the 21 pieces contained in A_{FC}, as well as nos. 102 and 134/3), and exercises nos. 1–2, and 6–33. Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection, deposit from Peter Bartók, shelfmark 59PID1–ID2 (photocopy in BBA). 74 + 8 pages.
- A_{FC}** Autograph fair copy of 21 pieces (nos. 1–10, 13–17, 26–29, 38–39) and exercises nos. 3–5. Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection, deposit from Peter Bartók, shelfmark 59PFC1 (photocopy in BBA). 7 pages.
- AP_B** Bartók's own, incomplete tissue proof of A (pp. 13–29, 33–60, 63, 65, 67 f.), containing 91 pieces (nos. 11–12, 18–25, 30–31, 40–44, 49–50, 52, 54–56, 61, 64b, 65–67, 69, 72–77, 79–80, 82–83, 85, 88–89, 91–94, 95b fragmentary, 98–100, 103, 108–114, 116–118, 120, 122–127, 128 fragmentary, 129–133, 136–144, 146, 1st version of 147, 148–153), and exercise no. 12. Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection, deposit from Peter Bartók, shelfmark 59PFC1 (photocopy: BBA). 49 pages.
- AP_{PB}** Incomplete tissue proof of A (pp. 1–24, 29–32, 72–74), mainly used for Peter Bartók's piano lessons, containing 49 pieces (nos. 32–37, 46–48, 51, 53, 57–60, 62–63, 64a, 70–71, 78, 81, 84, 86–87, 90–92, 94, 100–101, 103, 105–106, 108, 110–111, 114, 122, 124–125, 132–133, 136–137, 140 fragmentary, 144–145, 1st version of 147) and the 2nd piano part for nos. 43a, 44, 55, and 68, as well as 21 exercises (nos. 1–2, 6–10, 11a, 11b fragmentary, 13–18, 21, 23–24, 27–30). Budapest, Gábor Vásárhelyi's collection, shelfmark BHadd 95 (photocopy in BBA). 31 pages.
- AP_{B&H}** Incomplete tissue proof of A (pp. 1–8, 13–32, 37–59), submitted to Boosey & Hawkes, containing 90 pieces (nos. 11–12, 21–25, 31–37, 41, 43–44, 46–53, 55–57, 58 fragmentary, 59–61, 63–64, 66–67, 70, 74, 76–77, 79–80, 82, 84, 86, 88–89, 91–94, 99–100, 103, 106, 108–112, 114, 116–118, 120, 122–125, 129–133, 136–145, 1st version of 147 with autograph revisions, 148–151, 153). Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection, deposit from Peter Bartók, shelfmark 59PFC3 (photocopy in BBA). 51 pages.
- EC** Engraver's copy, comprising a complete tissue proof of A as well as a fair copy of 21 pieces in Ditta Pásztor-Bartók's hand based on A_{FC}, and 2 pieces (nos. 102, 134/3) in Jenő Deutsch's hand. Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection, deposit from Peter Bartók, shelfmark 59PFC4 (photocopy in BBA).
- E_{UK}** British first edition in 6 volumes. London, Boosey & Hawkes, plate numbers (vol. I–VI) “H. 15196”,

- “H. 15197”, “H. 15192”, “H. 15191”, “H. 15189”, “H. 15187”, published in 1940. Cover: *BÉLA BARTÓK | MIKROKOSMOS | PIANO SOLO | VOL. I[-VI] | BOOSEY & HAWKES, LTD., | LONDON*. Title page: *Béla Bartók | Mikrokosmos | Progressive Piano Pieces | Pièces de piano progressives | Zongoramuzsika a kezdet legkezdetétől | Vol. I[-VI] | Piano Solo | PRICE 3/6 [for vols. I–III; for vols. IV–VI: 5/-] NET. | WINTHROP ROGERS EDITION*. Copy consulted: BBA, shelfmark BAN 2182 (Z. 30.247).
- E_{USA1}** American first edition in 6 volumes. New York, Boosey & Hawkes, published in 1940. Plate numbers as in **E_{UK}**. Cover: [upper right:] *Volume I[-VI]* | [centre:] *BÉLA BARTÓK | Mikrokosmos* | [drawing: stylized grand piano] | *153 PROGRESSIVE PIANO PIECES | IN SIX VOLUMES | BOOSEY & HAWKES Inc.* Title page: *Béla Bartók | Mikrokosmos | Progressive Piano Pieces | Pièces de piano progressives | Zongoramuzsika a kezdet legkezdetétől | Vol. I[-VI] | Piano Solo | \$1.00 [for vols. I–II; 1.25 for vols. III–IV, 1.50 for vols. V–VI] | Sole Selling Agents | BOOSEY HAWKES BELWIN, Inc. New York, U. S. A | [...] | Printed in U. S. A*. Copy consulted (no copy available of vol. I): vols. II–IV, VI: BBA, shelfmark BAN 31 (Z. 13), BAN 2612 (Z. 30.325), BAN 2613 (Z. 30.326), BAN 2614 (Z. 30.324); vol. V: Budapest, Franz Liszt Music Academy, Central Library, shelfmark Z. 22.424/V.
- E_{JD}** Vol. VI of **E_{USA1}**, dedicated to Jenő Deutsch, containing a few corrections by Bartók. BBA, shelfmark BAN 182.
- E_B** Bartók’s own copy of **E_{USA1}**. Only vols. III and VI survive, containing some corrections, notes for his own performance, and materials related to *Seven Pieces from Mikrokosmos* for two pianos. Basel, Paul Sacher Foundation, Béla Bartók Collection, deposit from Peter Bartók, shelfmark 59PFC2 (photocopy in BBA).
- E_{USA2}** Slightly later reprint of **E_{USA1}**, containing some presumably authorial corrections. Vols. I–II: at the bottom of the title page *Litho’d in U. S. A.*, instead of *Printed in U. S. A.* Copy consulted: BBA, shelfmark BAN 5706/a–c, 5708/a, 5711/a–b.
- Rec-B₁** Recording of Bartók’s performance of nos. 124 and 146, made at Abbey Road Studio, London, on 5 February 1937, issued in 1938. Issued in 1991 on CD by Hungaroton in *Bartók at the Piano 1920–1945* (HCD 12326–31).
- Rec-B₂** Private recording of Bartók’s performance of nos. 109, 138, and 148, 13 January 1939, broadcast from Hungarian Radio, Budapest. Issued in 1995 on CD by Hungaroton in *Bartók Recordings from Private Collections* (HCD 12334–37).
- Rec-B₃** Recording of Bartók’s performance of 32 pieces (nos. 94, 97, 100, 108–109, 113–114, 116, 118, 120, 125–126, 128–131, 133, 136, 138–144, 147–153), made at Columbia studios, New York, in April/May 1940, issued ca. 1941. Issued in 1991 on CD by Hungaroton in *Bartók at the Piano 1920–1945* (HCD 12326–31).
- About this edition*
Until 1938, Bartók first drafted pieces on conventional music paper (D) and then made fair copies on transparencies (A) from which several sets of proofs were prepared (**AP_B**, **AP_{PB}**, **AP_{B&H}**, and a substantial part of **EC**). The exact contents of **AP_B**, **AP_{B&H}**, and **EC** differ considerably, but the text of the individual pieces is generally identical in all three sources, as they were supposedly revised together, before June 1939 (when Bartók submitted **AP_{B&H}** to the publisher) at the latest. **AP_B** occasionally differs from **EC**, possibly because Bartók introduced some further revisions into it while checking the proofs for the first edition; sometimes he made further notes in **AP_B** that were intended for his own performances. It was probably **AP_B** rather than his own copy of the first edition (**E_B**), that Bartók used for the recording (**Rec-B₃**) in New York in April/May 1940. In the last period of composition in 1939, Bartók made fair copies of the easiest pieces on conventional music paper (**A_{FC}**) instead of transparencies, and then asked his wife, Ditta Pásztory-Bartók, to make a further copy, which now belongs to **EC**.
- The British first edition (**E_{UK}**) was prepared on the basis of the engraver’s copy (**EC**), and was checked by Bartók between January and February 1940. Since no further revised edition was prepared, **E_{UK}** should be regarded as the primary source. As discussed in the *Preface*, the American first edition (**E_{USA}**) has been used only for purposes of comparison. However, **EC** has also been taken into consideration concerning the precise placement of performance markings (dynamics, pedal markings, and tempo), as it more faithfully represents the composer’s intentions. Some textual variants found in **AP_B**, as well as in **A**, have also been incorporated into the main text if they appear to reflect the composer’s ideas more precisely. More detailed remarks, including a critical evaluation of the sources and a description of the evolution of the musical text, can be found in vol. 41 of the *Béla Bartók Complete Critical Edition* (in preparation). Parentheses stem from the first edition. Square brackets indicate editorial additions to the musical text, only added accidentals appear in small type.
- Editorial notes for the performer*
Fingering
It is one of the most characteristic features of *Mikrokosmos* that a considerable number of pieces are basically written using pentachords, so that beginners can play without changing the position of the hand or having to be concerned about fingering and thus can concentrate on other musical and technical prob-

lems. Changes of hand position (cf. no. 13 *Change of Position*, no. 15 *Village Song*, etc.) do not appear in the first two volumes too frequently. Likewise, a change of finger on repeated notes or motifs, which Bartók frequently applied for musical reasons in another pedagogical work, *For Children*, are very rarely found in these volumes (cf. no. 45).

Bartók himself provided detailed fingering for all the pieces. The current edition only adds fingering if the necessary fingering is missing after a presumed change of hand position (no. 31), or to suggest an implied fingering which differs from an analogous place (no. 62).

Tempo and duration

For pedagogical reasons Bartók only gradually introduced various notational elements, including Italian tempo indications, which first appear in no. 30. For the same reason he omitted the original fair-copy autograph tempo indications

of nos. 11–12 and 21–25 here. These deleted tempo indications are quoted in footnotes in the current edition, as they are important for our understanding of the original concept.

Concerning tempo and duration it is important to remember Bartók's own remark that durations are "noted from an actual performance", and that both durations and metronome markings are "suggested only as a guide for the executants" ("Note" to the piano reduction of the Violin Concerto, published in 1941).

Performance

Bartók did not record any of the pieces from the first two volumes, and performed only a few of them mainly at lecture-recitals in the USA: nos. 40–42, 52–53, 55, 62.

Separation marks

In his mature notation Bartók made a distinction between two signs of separa-

tion (letter to Erwin Stein, editor of Boosey & Hawkes, 7 December 1939): “Ÿ (*comma*) means not only an interruption, but also an additional rest (*Luftpause*); | means only an interruption (division of sound) without extra rest.”

Small systems before the pieces

Many pieces in the first two volumes were prefaced by a small system, whose function may vary. Some simply indicate hand positions and the pitches of pentachord(s) used in the piece (e.g., no. 1), while others seem to be intended as a kind of short preparatory exercise, having a concluding note of a whole note value (e. g., no. 4). While the easy pieces have the indication in octave unison, more advanced pieces (nos. 32 and 41) have slightly more elaborate ones, probably to explain the scales used in the piece.

Budapest, autumn 2017

Yusuke Nakahara

Übersetzung der italienischen Vortragsbezeichnungen Translation of Italian expression marks Traduction des indications d'exécution italiennes

calmo	ruhig	calm	calme
comodo	gemächlich	leisurely	commodément
con moto	bewegt	animated	agité
in rilievo	hervorgehoben	stressed	en dehors
largamente	breit	broadly	ample
la seconda volta	das zweite Mal	the second time	la deuxième fois
strepitoso	lärmend	noisy	bruyant
teneramente	zärtlich	tenderly	tendrement
tranquillo	ruhig	quietly	tranquille